Vozes do povo pelas ondas de rádio se espalham pela cidade: Duas experiências musicais de cantadores do/no Nordeste Brasileiro[1]

Francisco José Gomes Damasceno[2]

Resumo: Este artigo re-apresenta velhos conhecidos da cultura brasileira dando-lhes face e mostrando suas interferências sociais, revelando suas táticas de inserção no mundo social e urbano a partir das experiências musicais de dois cantadores: Cesanildo Lima e Chico Motta.

Abstract: This paper re-introduces old acquaintances of Brazilian culture by giving them face and showing their social manifestations, revealing their tactics of inclusion in the social and urban world. This is evidenced from the musical experiences of two singers: Cesanildo Lima and Chico Motta.

É "outro comprimento de onda" o que permite captar a voz – e não só o "ruído" – de alguns emissores não audíveis na "frequência" dos cortes históricos estabelecidos pelos que escreveram a história a golpes, e à custa dos vencedores. [3]

Cantadores: apresentando os atores sócio-históricos ou re-apresentando velhos conhecidos

Cantadores repentistas são como se conhecem no Nordeste brasileiro e no Brasil de um modo geral um tipo especial de cantor. Cantores que se dedicam a arte popular a partir de uma aparição que se caracteriza por um canto feito a base do improviso, e que possui regras e estruturas poéticas determinadas, caracterizadas por tipos de rima específico.

Seu surgimento remonta o Brasil colonial e imperial, estando neste princípio diretamente ligado ao mundo rural, em um contexto de isolamento imposto pelas grandes propriedades, e pela ausência de comunicações diretas, ágeis e estabelecidas entre o mundo do campo e o mundo urbano. Desta forma influenciou diretamente a

---

[1] Texto originalmente escrito para o X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - Rama Latinoamericana e alterado para esta publicação.

[2] Doutor em história (PUC-SP) com pós doutorado em etnomusicologia (INET-INL). Professor do Mestrado Acadêmico em História e Culturas – MAHIS/UECE e Líder do Laboratório de Pesquisas e Estudos em História e Culturas – DÍCTIS (CNPq/UECE). E-mail: francisco.damasceno@pq.cnpq.br

[3] MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003. p. 103.

noção que se estabeleceu sobre si, de tal modo que desde cedo foi compreendido como o descendente das formas mais antigas de canto, seria ele então: " ...o descendente do Aedo da Grécia, do Rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganis e metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média. (...)" [4]

No século XX o Brasil passa por um intenso e sistemático processo de urbanização, com os numerosos e já conhecidos deslocamentos de grandes contingentes populacionais do campo para as cidades. Nestes deslocamentos de pessoas, transitam também formas de ver o mundo, bens materiais e culturais[5], sendo que os cantadores como portadores destas manifestações tradicionais, também aportam nas cidades em busca de sobrevivência, de melhores condições de vida e, é claro, de espaço e reconhecimento de sua arte.

Podemos falar que durante todo o século XX houve uma lenta e vigorosa urbanização da cantoria realizada primordialmente pelos próprios cantadores, e que lhe garantiu a autonomia necessária para que mantivessem os vínculos com suas origens rurais, se projetando agora no século XXI.

Neste longo processo (parafraseando contrariamente um famoso historiador poderíamos falar neste longo século XX) pode-se encontrar pelo menos três fases intrinsecamente associadas a três gerações de cantadores responsáveis pela promoção da arte como ainda podemos percebê-la. Entendendo que estas fases não se fariam ou significariam sem essas gerações, e nos distanciando da ideia puramente cronológica, podemos pensar em gerações como sinônimas destas fases. Ou melhor, poderíamos imaginar da imanência entre estes atores sócio-históricos, suas intervenções, a cantoria e suas diferentes formas de se manifestar como um todo, um amálgama indissolúvel entre sujeitos, práticas, arte, vida e momentos de suas manifestações.

Uma primeira que irrompeu o século compostas por velhos cantadores que se deslocavam pelas muitas pequenas cidades dos rincões nordestinos, e que iniciaram um conjunto de práticas em táticas que passam por alguns mecanismos que se apresentará em breve. Uma segunda fase-geração, que por volta de meados daquela centúria e influenciados pela primeira geração continuou o processo iniciado e alterou as relações

---

[4] CASCUDO, Câmara. **Vaqueiros e catadores**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1984(a). p. 126.

[5] APPUDARAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In.: FEATHERSTONE, Mike. **Culura Global.** Nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. pp. 311-328.

entre cantadores, e entre estes e os demais grupos sociais – como os apologistas, e com o próprio publico desta arte, compondo o sistema de cantoria[6]. E por fim, uma terceira fase-geração que se constitui em torno dos anos 70 e 80 e que podemos considerar de jovens cantadores.

Assim, o cantador é o portador de uma memória viva, do registro de uma época, de suas condições de vida, de suas estruturas profundas, de seu cotidiano ligeiro e do imaginário dos populares em suas formas legitimamente populares. Talvez nisso resida um dos mais fortes elementos de sua identidade enquanto grupo. Como narrador ele toma o que narra como experiência, que pode ser sua ou simplesmente contada, e nesta medida absorvida. E por este mecanismo converte também em experiência dos que lhe ouvem e que compartilham consigo certos sentimentos.

O mais importante aqui – e destacaremos – é uma das táticas[7] utilizadas por eles no sentido de sua inserção social, do reconhecimento de sua arte enquanto arte popular, e da utilização subversiva dos meios de comunicação, em particular do rádio, para tanto. Desde a primeira geração a tática foi a de ocupar as rádios em programas diários transmitidos a partir de algumas grandes e importantes rádios de grandes cidades e capitais como Recife e Fortaleza, mas, sobretudo das pequenas emissoras das pequenas e médias cidades do sertão nordestino, onde os vínculos com o sertão eram mais fortes e presentes, e onde o público ouvinte se constituía não só nas próprias cidades, mas nos rincões que eram alcançados pelas ondas de frequência AM.

Assim, podemos entender o que nos revelou Geraldo Amâncio, cantador desta segunda geração que resolve se tornar cantador ouvindo o programa de rádio "dos grandes" (como eles se referem àqueles cantadores) da cantoria de então, na plantação da família em uma pequena localidade de município no Cariri cearense se vê irresistivelmente seduzido pela cantoria: "Ai,.. é... (gesticular muito com as mãos) nos anos acho que 55, 55, 56, eu tinha de nove pra dez anos, **ouvi o primeiro programa de rádio, né que era a Rádio Clube de Pernambuco... (...) à época era José Alves Sobrinho e Otacílio Batista.** (...)" (Entrevista, Geraldo Amâncio Pereira, Fortaleza - CE, 19 de fevereiro de 2011).

O programa de rádio citado e seus cantadores foram fundamentais para que Geraldo depois seguisse a mesma carreira, como também para alguns outros. A primeira

---

[6] RAMALHO, Elba Braga. **Música e palavra no processo de comunicação social** – A cantoria Nordestina. Dissertação de Mestrado em Sociologia do Desenvolvimento. Fortaleza: UFC, 1992.
[7] CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano.** Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

geração (à qual pertencem os dois cantadores citados) iniciou assim, o processo de urbanização da cantoria, já com a tática de uso do rádio. José Alves Sobrinho morreu em 2011, pouco depois de minha visita a ele.

A obtenção do programa é narrada por muitos cantadores em memórias vivas: José Alves, elegantemente vestido, teria esperado por horas no aeroporto de Recife por Assis Chateubriand e pede-lhe a concessão do programa. Este lhe cobra um mote, que ele faz de imediato. Ele lhe entrega um bilhete para a rádio e seu diretor, que acolhe o mando do proprietário dos Diários Associados, e assim se fez. Talvez seja este o primeiro e mais importante programa de cantoria nas rádios brasileiras.

Muito tempo depois o próprio Geraldo Amâncio teria seus programas de rádio em emissoras de cidades como Cajazeiras (PB) e Juazeiro do Norte (CE). O que intentamos mostrar é que esta prática é lugar comum, tanto para alguns cantadores da primeira geração, e que foi apropriada e se tornou comum e importante para os cantadores da segunda geração, como os que apresentaremos aqui, e como veremos nos dois casos em exposição a partir de agora.

Os sujeitos assumem faces (I): Cesanildo Lima

Cesanildo Lima nasceu em 1932 no município de Canindé, localizada a 120 Km da capital do Estado do Ceará. Passou sua infância nos rincões de Canindé na beira do Rio Batoque, onde nasceu, e nessa localidade teve acesso as primeiras letras, aprendendo nesse período a ler e escrever pouco; vivendo da agricultura com seus avós. Nesse momento e nesse local se deu seu primeiro contato com o universo da cultura popular e das manifestações musicais populares.

Seus primeiros contatos com a música se deram a partir de manifestações da cultura dentro dos reisados, entre cantadores de coco e papangus, ele terminou assumindo o papel de "caboco de boi", que ao invés do canto "decorado" das cantigas ele fazia de improviso. Importante aqui é o fato da cantoria se manifestar no seio da cultura popular em suas diversas e muito próximas manifestações.

O fascínio exercido pela cantoria e especialmente pelos cantadores era tamanho que em suas palavras: "fazia de um tudo para estar no meio desses cantadores e queria porque queria ser um deles" (Entrevista, **Cesanildo Lima**, Maracanaú, 09.10.2010). Neste sentido se engajou no processo de criação da Casa do Cantador do Nordeste (criada graças aos esforços de Domingos Fonseca entre outros, provavelmente no ano de 1957 com sede na capital alencarina), chegando inclusive a compor sua diretoria em

alguns momentos. A partir daí trilha sua vida de cantador, principalmente na cidade de Fortaleza e algumas outras cidades da região metropolitana[8] de Fortaleza como Maranguape e Maracanaú.

Aspecto mais importante de sua trajetória é que aliou suas atividades de comércio com a cantoria, realizada às noites e em finais de semana, a participação em programas de rádio e logo depois o comando de seus próprios programas em diversas rádios de Fortaleza e da sua Região Metropolitana, tendo atuado desde então até hoje em praticamente todas as rádios de freqüência AM, com exceção da Rádio Verdes Mares. (**Diário de Campo,** 06.11.2011. Raimundo Adriano afirma ao Pastor Thiago em cantoria realizada após a reunião da Associação dos Cantadores de Maracanaú, o que corrobora seu depoimento prestado a mim).

Atualmente reside em Maracanaú onde criou e lidera a Associação dos Cantadores de Maracanaú, e, comanda há vinte anos o programa Desafio das Violas, na Rádio Pitaguary AM, 1340 Mz, que vai ao ar todos os dias de 5h às 7h da manhã.

Os sujeitos assumem faces (II): Chico Motta

Chico Motta nasceu em 1924 na localidade de Brejo da Cruz, naquele momento município de Catolé do Rocha na Paraíba, Faleceu em 05.06.2011 em Caicó no Rio Grande do Norte, menos de três meses depois de nosso encontro quando prestou depoimento para esta pesquisa.

Passou sua infância com seus pais e irmãos, vivendo da agricultura e onde teve acesso ás primeiras letras e também travou seus primeiros contatos com cantadores-violeiros que passavam por Brejo da Cruz em suas lidas poéticas e em seus deslocamentos pelos rincões e fazendas de então, característica muito marcante da cantoria antes de sua transição para o universo urbano.

No início dos anos 60 a convite de seu amigo e parente Antônio Nunes de França, se deslocou para a Limoeiro do Norte (sertão do Ceará) onde o substituiu na apresentação de programa na Rádio Vale do Jaguaribe que este possuía, em razão de

---

[8] Composta por um conjunto de 13 municípios (Fortaleza, Caucaia, Maranguape, Pacatuba, Aquiraz, Maracanaú, Eusébio, Guaiúba, Itaitinga, Chorozinho, Pacajus, Horizonte, São Gonçalo do Amarante) a Região Metropolitana de Fortaleza – RMF constitui-se em importante aglomerado demográfico possuidor de grande expressão lítica, social e econômica. A junção dos 13 municípios possui um corredor industrial de formação recente localizado ao sul, a BR 116 entre os municípios de Horizonte e Pacajus, além de aglomerado industrial em Maracanaú já conlurbado com Fortaleza. O governo estadual inclui mais duas cidades a RMF: Pindoretama e Cascavel, embora ainda não se observe a mesma integração das demais.

uma viagem daquele à Amazônia para cantar e divulgar sua arte. A partir daí não pararia mais de fazer rádio.

Retornou a sua terra e foi fazer uma viagem para cantar com o cantador Chagas Aureliano em Barra da Espingarda, próximo a Caicó. Antes mesmo de chegar a cidade de Caicó, onde se hospedou, avistou a torre de rádio e sonhou com sua arte nas ondas da "Rádio Rural AM". Na cidade procurou informações e descobriu que a rádio estava sendo implantada na cidade naquele momento, então procurou sua direção, acertou valores e fechou contrato para a apresentação de programa depois intitulado "Violeiros do Seridó". Corria o ano de 1962. Desde então o programa está no ar e Chico Motta o apresentou até seu falecimento no ano de 2011. Nos últimos vinte anos seu parceiro de apresentação foi Cícero Nascimento, que continua no programa com um filho seu chamado Djalma Motta, poeta, escritor e radialista, e que com os dois poetas assume a "mesa" do programa.

Durante este longo período se dedicou quase que exclusivamente á cantoria de viola, cantando quase que diariamente, se utilizando de seu programa de rádio como plataforma a partir da qual se projetava e anunciava suas atividades, fazendo sempre cantorias ao vivo pelas ondas da Rural AM, o que o tornou um dos mais conhecidos e respeitados violeiros do Rio Grande do Norte.[9]

[9] Chico Motta fez a anotação com os nomes de todos os cantadores com quem se "duplou" ou "emparelhou" num total de 176 durante sua trajetória de cantador (dados da data da entrevista). Embora não tenha o mesmo nível de detalhamento da obra José Alves Sobrinho que escreveu um livro onde aponta cerca de 104 diferentes parceiros, com datas, locais, impressões e até mesmo os valores auferidos, o registro é fascinantemente importante e revela a intensa atividade exercida.

QUADRO COMPARATIVO DE TRAJETÓRIAS

ASPECTOS/CANTADOR	CESANILDO LIMA	CHICO MOTTA
Nascimento	1932 Canindé-Ce (120 Km de Fortaleza)	1924 Catolé do Rocha-Pb (433 Km de João Pessoa)
Idade	79 anos	87 anos
Infância / Atividade	Beira do Rio Batoque – Canindé Agricultura/comércio	Brejo da Cruz-Pb / Catolé do Rocha Agricultura
Escolaridade	Não revelada Lê e Escreve	Não revelada Lê e Escreve
Programa de Rádio (atualmente)	Desafio da Viola Pitaguary AM desde 1990	Violeiros do Seridó desde 1962
1ª cantoria (Profissional)	1953 / em Paramoti-CE Não revela parceiro	1949 com Boaventura Brito em Campo Grande-RN
Família	Não faz alusões. Filho cantador	Irmão era cantador O mais importante Várias alusões
Deslocamentos I Residências	Canindé-Fortaleza-Maracanaú	Brejo-Catolé –São Bento-Caicó
Deslocamentos II Cantorias em Viagens	Pará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Brasília, Bahia, São Paulo – ainda faz	Pelo Ne – Não mais pela idade PB (sertão), RN (todo), CE (sul e Vale do Jaguaribe)
Parceiros	No período de observação pelo menos 20 diferentes	Mais de 170 Cícero Nascimento – Programa (20 anos)
Primeiro Instrumento	Pandeiro-Berimbau-Rabeca-Violão-Viola Fabrico próprio	Viola de madeira (pau) e arame Fabrico próprio
Cidade Atual (2011)	Fortaleza (capital) / 2.452.185 Habitantes Região Metropolitana	Caicó (250km de Natal) / 62.709 Habitantes - Pólo Regional

Nordeste Brasileiro rural e urbano

Ainda refletindo sobre os cantadores e sobre suas práticas, Câmara Cascudo[10] identifica que a partir de 1920, se deu um maior reconhecimento e uma certa "urbanização" da cantoria e do cantador, que passou a ser "assediado" por intelectuais (em geral folcloristas) como ele próprio, Leonardo Mota, Juvenal Galeno e Mário de Andrade, entre outros. Este apontamento de Câmara Cascudo é relevante não só pelo

[10] Idem. Ibidem.

marco que estabelece nos anos 20 do século XX, como momento de "reconhecimento" do cantador, como de início de uma certa vida urbana em algumas capitais nordestinas.[11]

Na visão de Silva, para Cascudo aquele sertão

> ..."clássico" ou "típico", estaria em franca desaparição. Os cantadores representariam o registro de um mundo que se perdia. A memória pessoal do autor se desdobrava no esforço de apreender a memória coletiva dos sertanejos nordestinos, que os cantadores teriam registrado no plano poético com especial felicidade.[12]

Assim, se explica a indicação dos anos 20 para Cascudo como referência primeira para esse reconhecimento do cantador e da cantoria e até de uma vida urbana que ele próprio experimentava na cidade de Natal neste período.

Já o renomado cantador Ivanildo Vilanova, de 67 anos[13], fornece outro marco, este ainda mais importante para a compreensão da cantoria e da experiência desses cantadores. Segundo ele, é nos anos de 1960, que se deu por uma inovação principalmente sua e de alguns cantadores da sua geração, uma espécie de modernização da cantoria e a consequente profissionalização do cantador. O que de fato todas as entrevistas realizadas com cantadores corroboram, quando fazem referência a Vila Nova como fundamental para a moderna cantoria.

No entanto, entre esses dois momentos (1920 e 1960) se iniciou também um violento processo de urbanização no nordeste brasileiro, bem como de suas principais capitais, que passaram a atrair, depois de grandes cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, sertanejos de todos os recantos. Esta atração culmina com uma "revoada" para capitais como Recife, Maceió, Aracaju, João Pessoa, Natal e Fortaleza, em um segundo momento da urbanização das cidades brasileiras.

Aspecto que é destacado na maioria das entrevistas realizadas com cantadores nordestinos. Nos caso aqui em foco as cantorias que marcam o início de suas vidas

---

[11] Marcos Feerman em artigo escrito para a Revista Educação (fragmento anteriormente escrito para a Revista Problemas Brasileiros. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_camara_cascudo.htm> Acesso em 24.11.2011) aponta que apesar de ser publicado em 1939, o livro "Vaqueiros e Cantadores" teria sido iniciado em 1921, mesmo ano em que Cascudo escrevera o artigo intitulado "O Aboiador" início de seus estudos etnográficos e folclóricos. "Vaqueiros e Cantadores" pode ser considerada a primeira obra de estudioso sobre cantadores e é a nossa primeira e mais importante referência neste estudo, tanto pelos registros feitos, como pela erudição do estudo e da pesquisa realizada.

[12] SILVA, Marcos. **Allegro Rubato.** Gêneros textuais e campos de saber em Câmara Cascudo. Natal, RN: 06.10.2010. Disponível em http://www.substantivoplural.com.br/wp-content/uploads/2010/10/ALLEGRO-RUBATO-CASCUDO2.pdf Acesso em 25.11.2011. O Substantivo Plural é um site de jornalismo independente criado em Natal-RN em junho de 2007.

[13] Ramalho, op. cit.

profissionais se deram respectivamente nos anos de 1949, 1953 e 1961. Estes marcos cronológicos servem para indiciar não só o começo de suas trajetórias, mas também os trânsitos e as transformações das cidades em questão.

Também importante é que a população urbana do Brasil em 1940 era de 12.880.112 habitantes e em 2000 crescera mais de dez vezes e já era de 137.953.959; já com a população rural ocorre algo diferente: em 1940 o país possuía 28.356.133 habitantes, no ano de 2000 possuía 31.845.811 (IBGE)[14]. Portanto, há um aumento da população do Brasil na ordem de 128 milhões de pessoas (de 41,2 milhões de pessoas para 169,8 milhões); enquanto do ponto de vista rural-urbano, a população urbana se multiplica mais de dez vezes e a população rural permanece estagnada ou cresce muito pouco se considerado o período. Vejamos três exemplos de deslocamentos em diferentes cidades e estados nordestinos que bem mostram a "diáspora nordestina" e a passagem dos cantadores para o universo urbano...

Sujeitos com faces produzem interferência social e histórica - Os programas Violeiros do Seridó e Desafio da viola: delineando as artimanhas...

Chico Motta e Cesanildo Lima são dois cantadores que fazem parte do imenso grupo de cantadores que fizeram o percurso campo-cidade. Em seus processos de inserção nos novos meios sociais e culturais, eles se utilizaram das rádios existentes nas cidades onde se estabeleceram no sentido de se tornarem conhecidos e respeitados, de divulgarem seus nomes, sua arte e pavimentarem seus percursos.

Nas rádios que atuaram (Caicó AM no caso de Chico Motta e pelo menos seis diferentes rádios no caso de Cesanildo Lima) os programas possuíam sempre uma estrutura semelhante.

Os programas tinham de ser auto-sustentados financeiramente como nos declararam ambos em entrevistas. Embora Cesanildo Lima tenha tido experiência em que foi contratado da Rádio Iracema de Fortaleza na década de 1960 (**Diário de**

---

[14] Segundo o IBGE: "A partir da década de 1930, impulsiona-se o processo de repulsão populacional na Região Nordeste, fazendo com que a busca por oportunidades de trabalho nos grandes centros urbanos deslocasse milhões de nordestinos. A distribuição no espaço brasileiro passa por grandes transformações a partir da década de 1940, com importantes deslocamentos de trabalhadores agrícolas, destacando-se a modernização da agricultura do Sudeste e a abertura de novas fronteiras agrícolas, o avanço da industrialização e, também, o elevado crescimento demográfico vegetativo da área rural do Nordeste (MAGNOLI; ARAÚJO, 1996, p. 184)." Disponível em http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/tendencia_demografica/analise_populacao/1940_2000/comentarios.pdf

Campo, 23.09.2010) o que se constituía em caso raro para aquele momento. Depois disso, nas diversas rádios voltou a ter programas pagos.

Assim, havia dois tipos de financiamento: os de pequenos comércios, pequenas empresas e pessoas amigas, que contribuíam em troca de propaganda ou apenas do registro, e as propagandas da própria rádio que não se revertiam para o programa ou seus apresentadores e colaboradores.

Para manter esses programas era e é necessário grande número de propagandas o que diminui o tempo das músicas, diálogos com ouvintes e mesmo dos anúncios das cantorias. Isso ficar particularmente claro no caso do programa Violeiros do Seridó, que possui uma hora e meia de transmissão e que destas cerca de 25min são de propagandas, cerca de 28 min, o restante do tempo para os anúncios sociais da igreja – já que se trata de uma rádio que pertence a Igreja Católica – e, por fim, o restante do tempo anuncia-se os eventos de cantadores e suas agendas.

No caso do Programa Desafio da Viola uma estrutura semelhante com pequenas diferenças. A duração (duas horas) possibilitam maior liberdade ao apresentador. O título do programa revela a intenção do cantador-apresentador-produtor, que faz de seus espaço um fórum permanente de debates sobre a realidade da cultura popular e da cantoria de viola, que são unânimes (ele, seu público e apologistas) em defender e propagar.

Todos os dias uma reflexão de cunho religioso que dura entre 15 e 20 minutos, depois e ao longo do programa muitos alôs e bom dias, muita participação e muitos comentários sobre acontecimentos da cantoria e do mundo, assim se faz o programa que lembra "uma arte em situação, concepção decorrente da transposição para o espaço estético do seu conceito político..." [15], como a pensavam os anarquistas, que buscavam no continuum das tradições populares sua inspiração e a quem este autor faz alusão.

Desta forma os programas de rádio estabelecem um outro modo de aparição da cantoria, mantendo o vínculo com seu público estabelecido agora através da mediação eletrônica o que lhe possibilita uma forma diferente de alcance e de ligação direta: os ouvintes ligam para a rádio, falam no ar e solicitam canções, "entregam" motes, inspiram sextilhas e demais estilos que são apreciados. Em muitos casos solicitam até os seus cantadores prediletos com suas interpretações, como pude observar no caso da

[15] MARTÍN-BARBERO, op. cit, p. 47.

canção “Iracema” de Cesanildo Lima e que não raro é pedida na voz de outros cantadores. (**Diário de Campo**, 22.03.2012)

É nesse contexto que muitos dos improvisos da cantoria são feitos pelos cantadores e a pedido de seus ouvintes, que determinam sextilhas, martelos agalopados, decassílabos, desafios[16] e outras formas decidem o que será cantado. Há, nesse sentido, uma “continuidade da arte com a vida... pois mais do que na obra a arte reside na experiência”[17]. Os cantadores estabelecem assim, ou restabelecem um vínculo dessas artes populares com a própria vida das pessoas simples que os escutam em plena execução dos programas.

Os programas e suas formas de produzir e se fazer tornam a cantoria imanente, presente como arte e não como objeto folclorizado, mimetizado, estandartizado[18]. Sobretudo pelo controle por parte dos próprios cantadores e de seu público do “conjunto de mecanismos e operações através dos quais a criação cultural se transforma em produção”[19].

Daí sua vitalidade e sua força, sua presença nos mais diversos recantos nordestinos e de todo o país. Daí porque se pode entender essa música falada, ou essa fala cantada como um todo complexo que representa a música dos sertões nordestinos e dos povos dos sertões. Não se trata, portanto, apenas da manifestação de um espaço onde impera a saudade, e talvez não esteja presa a “invenção” recente do “nordeste”, no que se assemelharia com esta própria “criação”, e que como propõem alguns, seria o fruto do intenso processo migratório e de desenraizamento destes povos para realidades urbanizadas, sobretudo do sudeste e sul do país.[20].

O que a cantoria nos revela é justo o contrário. Talvez o fato de ignorá-la como arte popular, como música popular nordestina, implique nessas análises que a

---

[16] Formas tradicionais de composição dos poemas ou das manifestações das cantorias. Sextilhas e decassílabos são poemas construídos em seis e dez pés ou linhas; Martelo é o verso de 10 pés com dez sílabas poéticas e sendo agalopado é mais acelerado e o desafio pode se dá em versos de seis, dez ou outra estrutura sendo o momento em que os cantadores medem suas forças. É o momento da porfia, da discussão e de maior rivalidade.

[17] Idem, Ibidem.

[18] Refiro-me, com esta expressão, às formas como as culturas populares tem assumido no Brasil papel decorativo e expositivo para apreciação pura e simples de certos setores sociais e sob intensa intervenção dos poderes, constituídos em políticas de cultura, o que em última instância tem criado um outro intermediário da cultura: os produtores culturais, os agentes culturais e relegado essas práticas a dimensão de objeto de decoração na vitrine dos objetos culturais consumíveis em determinado contexto sócio-histórico, e, portanto, adequados a esse consumo asséptico e esvaziado dos seus significados coletivos iniciais.

[19] Martín-Barbero, op. cit. p. 93.

[20] ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do nordeste e outras artes.** Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

subdimensionam. O cantador, inserido no contexto urbano, inserido nos *mass mídia*, nesse outro conjunto de relações sociais, não perde seus vínculos históricos, antes os atualiza, os coloca em outro patamar de compreensão e de produção.

Assim, podemos sentir nos programas "... a inflexão da voz que vem do cansaço, a sintaxe vaga que vem da fadiga crônica, o gesto de alongar o queixo e a cabeça para o caminho [que] são expressivos em si.[21]" Trata-se de exercitar nossa escuta ao seu limite e vislumbrar também os gestos do corpo, as formas de manifestar pela voz suas próprias realidades, que revelam o complexo processo de interação e identificação que provocam. Imaginamos assim, que "os conteúdos de consciência que buscamos vão apresentar-se como substância narrável reveladora do que os sócio-linguistas denominam de código restrito"[22] e que concordando com a autora citada preferimos entender como um código conciso.

Portanto, os programas de rádio, em suas estruturas e formas de se apresentar e se relacionar com os ouvintes, caracterizados pela abertura à participação e a interferência direta, tal e qual ocorre em uma cantoria de pé de parede, atualizam esse código conciso do qual são portadores cantadores e seu público e que evidenciam uma forma de escuta própria, definindo um espaço sensível criado e mantido por eles próprios, e que não podemos entender de outra forma que não seja arte, arte popular, música, música popular.

Sujeitos com faces criam seu mundo: A rádio Pitaguary – um caso interessante de "rádio cantadora"

Dentre as muitas rádios nas quais os cantadores se manifestam, imprimem forma à sua arte, e que irradiam cantorias nessas relações diretas entre cantadores e público, uma se destaca: a Rádio Pitaguary AM, sediada em Maracanaú, a 24 km da capital, se situando, portanto, na Grande Fortaleza, Estado do Ceará. Esta emissora entrou no ar em 1990 e opera desde então com um transmissor modular na frequência 1.340khz, com potência diurna de 2.500Kw e noturna de 0,250Kw e possui um raio de alcance potencial de 250 quilômetros quadrados.

Em sua apresentação informam: "**a RÁDIO PLANALTO DE MARACANAÚ**, Recebeu este nome fantasia **RÁDIO PITAGUARY**, Através de um concurso

[21] BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular**. Leitura de operárias. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 15.

[22] Idem, ibidem, p. 14.

idealizado para vincular sua sede à população de Maracanaú, Em concurso popular, a emissora recebeu dos ouvintes, várias sugestões de nomes, que foram Levados à votação por cartas e telefonemas, sagrando-se vencedor o nome Pitaguary (denominação do povo indígena que habita no município)".

A Pitaguary torna-se especial, para nós, pelo espaço que cantadores e cantorias assumem nesta emissora. A centralidade e a importância destes para a rádio é indiscutível e se pode imaginar a teia de apoiadores, patrocinadores, cantadores e público que dão sustentação a programas que se sustentam com recursos próprios e ainda remuneram a própria rádio, já que os programas pagam pelos seus horários.

Todos os dias há programas de cantadores, concebidos, produzidos e apresentados por eles próprios. Assim, de segunda a sexta-feira o programa "Desafio da Viola" apresentado pelo cantador Cesanildo Lima vai ao ar de 05h às 07h da manhã. Aos sábados o programa "Quando as violas se encontram" de Rosaneto Tavares ecoa no horário de 09h às 10h e aos domingos se pode ouvir o programa "Cantos da nossa terra" dos cantadores Raimundo Adriano e Rubens Ferreira.

Além disso, frequentemente o programa de auditório de Francisco Félix, diretor da rádio, apresentado aos domingos de 10h às 14h, de diferentes locais da grande Fortaleza, tem em seu quadro de atrações, muitos dos cantadores da região, que se apresentam junto a outros cantores populares.

Trata-se, portanto, esta emissora de um verdadeiro oásis virtual e real, que se estabelece no prolongamento das ondas de rádio cidade(s) afora, integrando os amantes da cantoria todos os dias em horários específicos, que podem a partir de suas casas, de seus ambientes de trabalho, em seus momentos de lazer, nos ônibus, nas ruas, juntos formarem a comunidade dos amantes da cantoria. Portanto, a comunidade existe onde ela acontece e quando acontece. Torna-se ainda mais complexo o entendimento destes sujeitos e da cantoria. A comunidade é mais que imaginada, se constitui de fato em vínculos afetivos, nos quais a sintonia se dá pelas ondas da 1.340khz.

A moda de conclusão: Música e Experiência Musical – Uma estética que envolve a ética

O que sugerimos é simples: o rádio foi incorporado de forma singular e seletiva pelos cantadores, sem perder, no entanto, o controle da produção e da circulação de seu bem mais caro, a cantoria. Assim, ela pode se manifestar livremente independente do

tempo de um desafio, do mote dado a uma sextilha ou a um martelo. Mantém assim suas formas, sua estrutura poética e também e principalmente seu bem mais caro, o seu público ativo e interferente.

Além disso, as relações dos cantadores entre si, permitindo a gravação, divulgação e até a venda de produtos ligados a cantoria, numa espécie de propriedade coletiva deste bem cultural, nos coloca diante de uma outra forma de circulação e de domínio da arte, ou do patrimônio popular criado por eles. Podemos pensar este aspecto entendendo a criação como sugere Shustermann[23] como resultado de saberes-fazeres específicos, mas sedimentados em valores coletivos (noções éticas, noções de beleza, noções poéticas) que constituem o espaço sensível no qual a arte se faz e se significa.

Temos um reflexo direto de uma manifestação que de forma intrínseca imbrica suas noções éticas e estéticas em um único e mesmo movimento: a cantoria. Em outras palavras estes atores sócio-históricos transferiram para sua arte seus valores tradicionais e éticos e ao mesmo tempo trouxeram de suas canções seus valores de beleza para uma vida compartilhada através da arte.

Este é um dos aspectos do que venho chamando de “experiências musicais”[24], que neste caso e pelo viés desta análise, tem no rádio uma de suas dimensões. Trata-se de um conjunto de relações cujo princípio ordenador é a música, mas que para além dela, não sem ela, se constitui de forma mais ampla e complexa, revelando as formas como estes criadores fazem de sua arte mais ética por seus valores e suas vidas mais belas pela sua arte.

Então voltemos nossa atenção para as rádios... nos deixemos tomar por suas ondas e pelas experiências do nosso povo que circulam no ar...

---

[23] SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte**. O pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

[24] DAMASCENO, Francisco José Gomes. Experiências musicais: em busca de uma aproximação conceitual. In.: DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Experiências Musicais.** Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza – PMF; Editora da Uece – EDUECE, 2008.